

Peter Stoll

**Christoph Thomas Scheffler in der Studienkirche von Dillingen:
Das Spiel mit Rahmen und Illusion**

I

Als Wilhelm Braun 1939 dem Schaffen Christoph Thomas Schefflers eine erste monographische Darstellung widmete, erklärte er die 1750/51 entstandenen Fresken in der Studienkirche (Jesuitenkirche) in Dillingen a. d. Donau zum „non plus ultra Schefflerscher Rokokomalerei“. Die stilistische Ansiedlung der Dillinger Fresken im Rokoko begründete Braun u.a. damit, dass Scheffler hier „darauf verzichtete, seine Gemälde in einen schweren Rahmen einzuspannen.“¹

Das, was Braun hier etwas pauschal als ‚Rahmenverzicht‘ anspricht, lohnt einer näheren Betrachtung. Deshalb soll auf den folgenden Seiten die Frage im Mittelpunkt stehen, in welche Rahmensysteme die Fresken der Studienkirche eingebettet sind bzw. inwieweit sie auf einen Rahmen im konventionellen Sinn tatsächlich ganz verzichten. Eng damit verbunden ist die Frage, wie sich die Rahmen bzw. das Fehlen eines Rahmens auf das Verhältnis zwischen den Fresken und dem Kirchenraum auswirken; oder aus einem etwas anderen Blickwinkel formuliert: Sollen die Fresken eine bestimmte Illusion erzeugen, z.B. die Illusion, dass gemalte Figuren im Raum präsent sind, oder die Illusion, dass ein Ausblick in Räumlichkeiten jenseits des Kirchenraumes geboten wird? Oder sind die Fresken lediglich als Bilder zu verstehen, die die an den Gewölben zur Verfügung stehenden Flächen füllen?

Die Fresken der Dillinger Studienkirche sind sicher nicht der einzige Zyklus Schefflers, dessen Analyse derartige Fragestellungen geradezu herausfordert; hierzu gehören etwa auch die Fresken in der Pfarr- und Wallfahrtskirche von Unterliezheim (Kr. Dillingen)² und in St. Paulin in Trier.³ In Dillingen ergreift Scheffler jedoch zum letzten Mal die Gelegenheit, virtuos mit den Kategorien Rahmen und Illusion zu spielen; in den Fresken der wenigen ihm danach noch verbleibenden Jahre treten diese Aspekte in den Hintergrund (siehe VII).

¹ Wilhelm Braun: Christoph Thomas Scheffler, ein Asamschüler. Beiträge zu seinem malerischen Werk, Stuttgart 1939 (Beiträge zur Schwäbischen Kunstgeschichte; 1), S. 63.

² Siehe hierzu Peter Stoll: „Pfingstillusionen: Christoph Thomas Scheffler, Jean Jouvenet und Cosmas Damian Asam“, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau 110. 2009 (2010), S. 51 – 70.

³ Zu Schefflers Fresken in St. Paulin siehe Regine Dölling: „Die Deckengemälde von Christoph Thomas Scheffler“, in: Dies. (Hrsg.): Die katholische Pfarrkirche St. Paulin in Trier, Worms 2005 (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Forschungsberichte; 8), S. 74-135.

Was die komplexe Ikonographie der Fresken der Studienkirche angeht, so müssen hier wenige, nur einer groben Orientierung dienende Worte genügen. Das übergreifende Thema der Ausmalung nennt die Aufschrift der Stuckkartusche über dem Chorbogen: ‚Reginae coeli et terrae‘ (‚Der Königin des Himmels und der Erde‘). Dementsprechend zeigen die Fresken im östlichen und westlichen Joch des Langhauses die Verbreitung des christlichen Glaubens in den vier Erdteilen durch die Jesuiten mit besonderer Betonung der Marienverehrung; sie beziehen sich also auf die ‚Regina terrae‘. Der ‚Regina coeli‘ gewidmet sind das Chorfresko mit der Marienkrönung sowie das zentrale Langhausfresko, das Maria im Kreis der Engel und Heiligen zeigt.

Ergänzend treten hinzu alttestamentarische Präfigurationen Mariens an den Decken der Chororatorien sowie die heiligen Patrone der akademischen Disziplinen an den Decken der durch die Wandpfeiler gebildeten kapellenartigen Nischen im Langhaus. Letztere nehmen zum einen Bezug auf die der Kirche benachbarte Jesuitenuniversität, zum anderen sind sie durchweg als Verehrer bzw. Verteidiger Mariens dargestellt und damit in das mariologische Programm eingebunden.⁴

II

Die Tonnenwölbungen des östlichen Langhausjochs (vor dem Chorbogen) und des westlichen Langhausjochs (vor dem Halbjoch mit der Orgelempore) nutzt Scheffler so, dass er im Norden und Süden jeweils oberhalb der in die Wölbung einschneidenden Stichkappe eine Szene ansiedelt, die quer zum Langhaus ausgerichtet ist. Auf diese Weise kann er in vier Szenen (zwei in jedem Joch) das missionarische Wirken des Jesuitenordens in Europa, Afrika, Asien (Abb. 1, S. 3), und Amerika (Abb. 2, S. 3) darstellen.⁵

Es werden keinerlei Versuche unternommen, die beiden Szenen eines Joches im Gewölbescheitel durch strukturelle Elemente (gemalte Grenzlinien, Wolkenformationen o.ä.) gegeneinander abzugrenzen. Vielmehr scheint in beiden Jochen eine gemeinsame, weitgehend homogene Himmelsfolie in hellem Graublau die Szene im Norden und im Süden zu überspannen. Da außerdem die Darstellungen jeweils fast bis zum Scheitel vorstoßen, kommt es dazu, dass bei Betrachtung einer Szene die gegenüberliegende, und somit von diesem Standpunkt auf dem Kopf stehende Szene bis zu einem gewissen Grad störend ins Blickfeld rückt. Wenig glücklich erscheint es insbesondere, wie im östlichen Joch die Spitze des Pekinger Kirchturms und das Gnadenbild von Montserrat kopfüber aneinander-rücken (siehe Abb. 1).

⁴ Für nähere Informationen zur Baugeschichte und zur Ausstattung der Studienkirche siehe Ludwig Häring: Die Studienkirche in Dillingen/Donau, Lindenberg 2005.

⁵ Die Markierungen 1a-c und 2a-b auf den Abb. 1 und 2 sollen die Lokalisierung der entsprechenden Detailabbildungen erleichtern. Demselben Zweck dienen die Markierungen auf den Abb. 4 und 5.

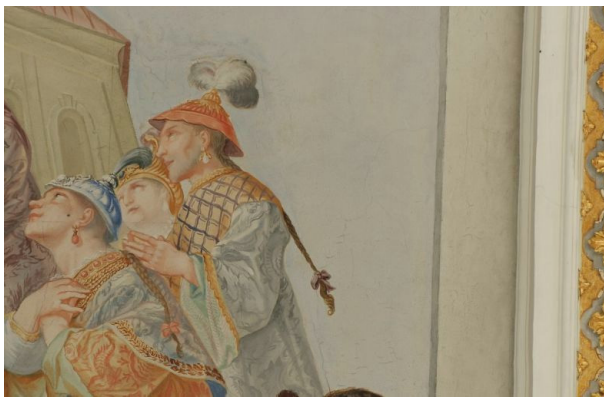


1



2

Am nahe liegendsten und einfachsten wäre es gewesen, Scheffler hätte die längsrechteckigen Streifen mit den durch die Stichkappen bedingten konkaven Einbuchtungen bis hin zu den Stuckprofilen der Gurtbögen und Stichkappen mit seinen Darstellungen gefüllt. Bei flüchtigem Hinsehen könnte auch der Eindruck entstehen, dass dies der Fall ist; doch dieser erste Eindruck täuscht. Am Rande der von Gurtbögen und Stichkappen umgrenzten Flächen zieht sich nämlich ein schmaler hellgrauer Streifen entlang, der an seiner Innenseite stellenweise durch eine dunkelgraue bzw. weiße Einfassungslinie ergänzt wird und der an den Stichkappen vorübergehend durch die Stuckornamente unterbrochen wird. Scheffler legt also innerhalb des durch die Gurtbögen und Stichkappen gebildeten plastischen Rahmensystems zusätzlich einen gemalten Rahmen für seine Bilder an, wie der Ausschnitt auf Abb. 1a vom rechten Bildrand der Asien-Szene verdeutlicht:



1a

Diese gemalten Rahmenstreifen werden nun aber immer wieder von den Szenen der Jesuitenmission überschritten. Als Beispiel seien hier das Schiff am rechten Bildrand der Amerika-Szene abgebildet (Abb. 2a) und das Ensemble aus Gestein, Erdklumpen und Pflanzen in der rechten unteren Spitze der Asien-Szene (Abb. 1b):



2a



1b

Von dieser in der barocken Wandmalerei beliebten Technik der Rahmenüberschneidung macht Scheffler insbesondere im unteren Bereich der vier Bildfelder Gebrauch, während sich im oberen Bereich die Darstellungen eher ins Innere des Bildfeldes zurückziehen. Hier trennen größere Freiräume die Rahmenleiste einerseits und die Figuren, Architekturen, Pflanzen etc. andererseits voneinander, was insgesamt zu leicht pyramidalen Bildanlagen führt.

Man könnte aus diesen Rahmenüberschneidungen nun schließen, dass die Illusion einer fensterartig in das Gewölbe gebrochene Öffnung angestrebt ist, die den Blick auf dahinterliegende Räume freigibt und durch die hindurch figurale oder gegenständliche Elemente des imaginären Raumes in den realen, gebauten Kirchenraum vordringen. Der Umstand, dass die Überschneidungen, wie erwähnt, vor allem den unteren Bereich der Darstellungen betreffen, wo sich im Rahmen einer solchen Logik der Kirchenraum und die jenseits des Kirchenraums angesiedelten Szenen berühren würden, kann eine solche Annahme stützen. Auch die Schatten, die die überschneidenden Elemente auf die Rahmenleiste werfen, scheinen darauf hinzuweisen, dass diese Elemente im realen Raum präsent sind (Abb. 1c).

Gestört wird die Annahme freilich dadurch, dass sich die Überschneidungen zumeist nicht darauf beschränken, in den gemalten Rahmenstreifen vorzudringen. Vielmehr überdecken sie oft einen Abschnitt dieses Streifens vollständig und werden bis zum Gurtbogen geführt, wo der Gurtbogen dann die Darstellung geradezu gewaltsam abschneidet. Während z.B. Takelage und Rumpf des Schiffes rechts außen in der Amerika-Szene sich noch darauf beschränken, die Breite des Rahmenstreifens (siehe Pfeilmarkierung) zu nutzen und den Gurtbogen gerade einmal zu berühren, treffen die Wogen des Meeres unmittelbar unterhalb auf den Gurtbogen und werden von ihm abgeschnitten. Von diesem Schnitt betroffen sind auch die Körper einiger der im Wasser treibenden Märtyrer (Abb. 2b; die vier fragmentierten Körper durch * markiert):



2b

Ähnlich fragmentiert wird der Mann im blauen Mantel rechts außen in der Asien-Szene (Abb. 1 c). Auch auf dieser Abbildung ist im oberen Bereich ein Teil des gemalten Rahmenstreifens zu sehen (Pfeilmarkierung), so dass die Kombination aus Überschneidung des Rahmenstreifens und anschließende Fragmentierung durch den Gurtbogen gut nachvollzogen werden kann:



1c

Wenn man zunächst davon ausging, dass die Überlagerung des Streifens die Illusion eines Vordringens in den realen Kirchenraum erzeugt und wenn man diese Illusionsstrategie gedanklich konsequent weiter verfolgt, so wird man sich nun fragen: Wie ist es zu interpretieren, dass etwas, was real im Kirchenraum präsent sein soll, plötzlich durch einen Gurtbogen scheinbar willkürlich fragmentiert wird? Soll dies heißen, dass durch den Gurtbogen der Blick auf einen Teil des Raumes versperrt wird, in dem sich die fragmentierten Körper, Gegenstände und Landschaftselemente fortsetzen?

Man wird aber davon ausgehen, dass der graue Rahmenstreifen, der Fensterrahmen sozusagen, als Teil der Raumschale zu interpretieren ist; und da der Gurtbogen unmittelbar auf der Raumschale aufsetzt, erscheint ein imaginärer Raum *hinter* dem Gurtbogen nicht recht plausibel. Ehe man sich an diesem Punkt in mehr oder weniger abseitigen Raumspekulationen verliert, wird man eher akzeptieren, dass das, was aus dem Bild in den Realraum vorzudringen scheint, in diesem Realraum dann ein abruptes und logisch nicht nachvollziehbares Ende findet: Die eben erst erzeugte Illusion wird gewissermaßen im nächsten Moment wieder aufgehoben.

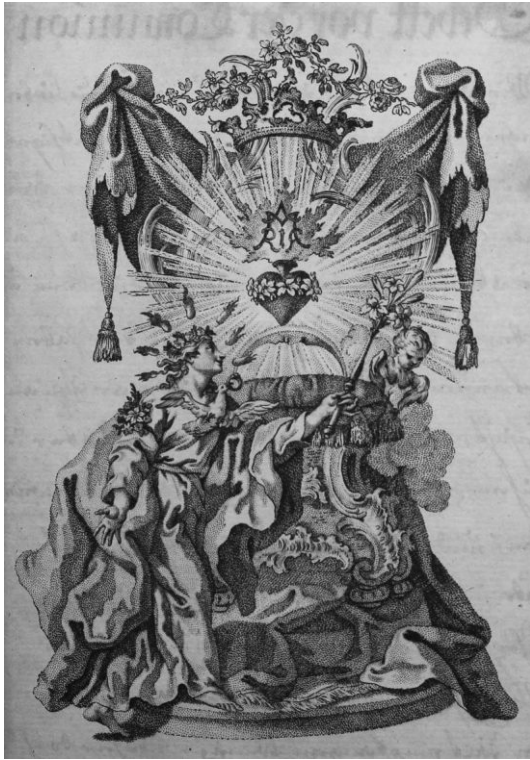
Man könnte das Bildkonzept aber auch ganz anders interpretieren. Es war oben die Rede davon, dass die Darstellungen von einer „weitgehend homogenen Himmelsfolie in hellem Graublau“ hinterfangen werden; aber ist hier überhaupt der aufgrund eines Fensterdurchbruches sichtbare Himmel gemeint? Soll diese Folie nicht vielleicht als geschlossenes, graublau gestrichenes Gewölbe interpretiert werden, auf das die Darstellungen appliziert sind; zweidimensionale Darstellungen, die entlang der Umrissse der Personen, Architekturen etc. silhouettiert und dann gewissermaßen an der Decke befestigt wurden?

In ein solches Konzept könnten die den Rahmen überschneidenden und dann ihrerseits von den Gurtbögen fragmentierten Elemente logisch integriert werden: Ein zweidimensionales Bild kann nämlich beliebig zugeschnitten werden. Man kann ihm erlauben, dass es ein wenig über den ihm eigentlich zugemessenen Platz (d.h. in diesem Fall, den Platz innerhalb der Rahmenleiste) hinausragt; man kann es dann aber einfach abschneiden, wenn es an Grenzen stößt, die definitiv seine weitere Ausbreitung nicht zulassen, d.h. in diesem Fall: an einen Gurtbogen. Die Schatten (vgl. Abb. 1b) müssen einem solchen gedanklichen Konzept nicht widersprechen: Man könnte diese Partien so deuten, dass sich hier der „Klebstoff“ gelöst hat, mit dem die ausgeschnittenen Bilder an der Decke befestigt wurden. Es sind dann nicht die Objekte selbst, die einen illusionären Schatten werfen; diesen Schatten wirft vielmehr der Untergrund, auf den die Objekte gemalt sind und der hier nicht mehr fest am Gewölbe haftet.

Bei dieser Interpretation der Darstellungen als gewissermaßen ausgeschnittene und dann auf die neutrale Hintergrundsfolie eines weitgehend monochromen Gewölbes applizierte Objekte können die Silhouetten in den oberen Zonen, die die Darstellung an diesen Stellen als quasi rahmenlos erscheinen lassen, an eine andere Kunstgattung erinnern, und zwar an die Druckgraphik. In Augsburger Kupferstichen und Radierungen der Zeit wurden nämlich häufig Figuren oder auch ganze komplexe Szenen rahmenlos auf den Papiergrund gesetzt, der dann ähnlich als neutrale Hintergrundsfolie fungiert wie das Gewölbe in der zuletzt skizzierten Interpretation der Fresken.

Hier ein mehr oder weniger beliebiges Beispiel von Gottfried Bernhard Göz, der zu Beginn der 1740er Jahre in einer schriftlichen Äußerung eine Pionierrolle bei diesem Gestaltungsmittel für sich beanspruchte:⁶

⁶ In einem 1741 datierten Bittgesuch um ein Schutzprivileg für seine Druckgraphik spricht Göz von einer „von mir ganz neu erfundene[n] freye[n] Manier ohne viereggigter Raehm oder Fassung des Bildes“ (zitiert nach Eduard Isphording: Gottfried Bernhard Göz 1708-1774. Ölgemälde und Zeichnungen, Textband, Weidenhorn 1982, S. 334 f.). Zu dem in den 1750er Jahren entstandenen Kupferstich mit der marianischen Allegorie auf Abb. 3 vgl. Rudolf Wildmoser: „Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke. Teil II: Katalog“, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 19 (1985), S. 140-296, hier: Kat.-Nr. 1-540-027, S. 245.



3

Scheffler war mit den Konventionen der zeitgenössischen Augsburger Druckgraphik natürlich bestens vertraut, lieferte er doch zahlreiche Vorlagen für diesen Produktionszweig.⁷ Es mag also durchaus sein, dass er hier in Dillingen ein Gestaltungsmittel der Druckgraphik ins Monumentale übersetzt hat.

III

Der mittlere Abschnitt des Langhausgewölbes in seiner heutigen Erscheinungsform kam dadurch zustande, dass durch Herausbrechen eines Gurtbogens zwei Joche zusammengefasst wurden. Dem Maler stand damit eine Fläche zur Verfügung, die in etwa doppelt so groß ist wie die der oben besprochenen Joche. Es handelt sich in etwa um ein zur Tonne gewölbtes Quadrat, in dem seitlich Stichkappen jeweils zwei konkave Einbuchtungen bilden. Ähnlich wie in den angrenzenden Jochen zieht sich entlang der Gurtbögen und Stichkappen ein vorübergehend hinter Stuckornamenten verschwindender gemalter grauer Rahmentreifen. Für die zentrale Darstellung der Heiligenversammlung wird dem Gewölbe eine annähernd kreisförmige Rundform einbeschrieben, die an den vier Ecken zwickelartige Dreiecke abgrenzt, die wiederum mit Goldbrokatmuster und Putten gefüllt werden (Abb. 4, S. 9).

⁷ Siehe Schefflers diesbezügliche Bemerkung in seinem Gesuch an den Augsburger Magistrat um Gewährung des Beisitzes aus dem Jahr 1728; abgedruckt bei Braun (wie Anm. 1), S. 97.



4

Während in den beiden angrenzenden Jochen die Gewölbegestaltung zumindest auf den ersten Blick als Fensterdurchbruch interpretiert werden kann, wird man hier kaum auf die Idee kommen, dass Scheffler eine runde in das Gewölbe gebrochene Öffnung suggerieren wollte, die den Blick auf eine jenseits der Öffnung liegende Wolken- bzw. Himmelslandschaft frei gibt. Das himmlische Schauspiel wird nämlich nicht durch eine als Rand einer solchen Öffnung interpretierbare Linie eingefasst; vielmehr bilden natürliche, unregelmäßig geformte Wolkenränder die äußerste Begrenzung der Kreisform. Die Wolken überlappen außerdem das Goldbrokatmuster in den Randbereichen, das signalisiert, dass die hier sichtbaren Teile des Gewölbes als mit Ornamentmalerei versehener Raumabschluss nach oben zu verstehen sind. Insgesamt entsteht so der Eindruck, dass die Wolkenbänke innerhalb des realen Kirchenraumes knapp unterhalb der mit Goldbrokatmuster verzierten Decke schweben.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch zwei weitere Gestaltungsmittel: Zum einen überschneiden die Wolken im Osten und Westen im Bereich des Gewölbescheitels den sich an den Gurtbögen entlang ziehenden grauen Rahmenstreifen und werfen im Westen sogar deutlich sichtbare Schatten auf diesen Rahmen (Abb. 4a):



4a

Zum anderen liegt stellenweise ein goldfarbene Schimmer auf den Wolken, den man sich so erklären könnte, dass das von unten ins Gewölbe emporsteigende Tageslicht einen Reflex des Goldbrokats auf den Wolken erzeugt (Abb. 4b):



4b

Ob es einer konsequenten Illusion zuträglich ist, dass die Wolken wiederholt hinter den die Stichkappen bekrönenden Stuckornamenten verschwinden (vgl. Abb. 4), dies bleibe einmal dahingestellt. Man müsste daraus schließen, dass diese Stuckornamente nicht als direkt auf das mit Goldbrokat verzierte Gewölbe appliziert zu denken sind, sondern dass es einen Zwischenraum zwischen Stuck und Gewölbe gibt. Als für das Gesamterscheinungsbild vorteilhaft ist das Vorgehen Schefflers in jedem Fall zu erachten: Es verankert den Wolkenkreis am Gewölbeansatz und ermöglicht ein polyphones Zusammenspiel der durch die Stichkappen erzeugten Wellenbewegung und der gemalten Kreisform. Außerdem ergeben sich so wirkungsvolle Kontraste durch das unmittelbare Nebeneinander von weißem Stuck und tintenfarbigen Wolkenschwaden.

Während es nun hinreichend klar ist, dass sich zumindest die äußerste Randzone des Wolkenrundes innerhalb des realen Kirchenraumes befinden soll, ist etwas anderes nicht sofort ersichtlich: Soll sich das mit dem Brokatmuster verzierte Gewölbe bis zum Scheitel fortsetzen, d.h., ist das Gewölbe als nach oben abgeschlossen und die gesamte Heiligenversammlung innerhalb des realen Kirchenraumes angesiedelt zu denken? Oder soll man sich vorstellen, dass zur Mitte des Gewölbes hin doch eine (vermutlich ebenfalls runde) Öffnung ausgebrochen ist, durch die sich die Wolken mit der heiligen Versammlung in den Kirchenraum niedergesenkt haben, und dass der Rand dieser Öffnung von Wolken überdeckt, somit also dem Blick des Betrachters entzogen ist?

Es lassen sich zumindest Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Fragen ausmachen. Denn lässt man den Blick vom äußersten Wolkenrand nach innen wandern, so entdeckt man eine tiefere Einbuchtung und zwei Aussparungen in den Wolken, in denen Goldbrokat sichtbar wird. Eine illusionäre Öffnung im Gewölbe, sofern sie anzunehmen ist, kann also sicher nicht unmittelbar in der äußersten Wolkenzone beginnen. Zumindest hinter bzw. über einem äußeren Ringbereich, der ca. ein Fünftel des Kreisradius ausmacht, ist gemauertes Gewölbe anzunehmen.

Die beiden erwähnten Aussparungen befinden sich im südöstlichen Kreisviertel zwischen dem Apostel Paulus und Isaak (Abb. 4c; links im Bild Isaak) sowie zwischen Papst Gregor und Abraham (Abb. 4d):



4c



4d

Noch interessanter ist freilich die Einbuchtung im nordöstlichen Kreisviertel unterhalb des hl. Georgs, in der ein isolierter Fuß sichtbar wird (Abb. 4e), der dem hl. Stephanus zuzuordnen ist (Abb. 4f). Hier ergibt sich ein einziges Mal ein direkter Kontakt zwischen einer Figur und dem Goldbrokatmuster des (im Kontext der Illusion) realen Gewölbes:



4e



4f

Dieses Detail kann durchaus überraschen. Zum einen, weil Scheffler diese Technik, Figuren unmittelbar vor dem Goldgrund zu platzieren, eher beiläufig anwendet, obwohl er mit ihrer Hilfe die Illusion der Realpräsenz im Kirchenraum weiter steigern könnte. Zum anderen, weil er auch nicht ganz darauf verzichten will und sie gerade bei einem einzigen Detail anwendet; noch dazu bei einem Detail, das für das Gesamterscheinungsbild des Freskos völlig unerheblich ist (wäre der Fuß nicht sichtbar, so würde ihn kein Betrachter vermissen) und das von vielen Betrachtern wahrscheinlich ohnehin übersehen wird. Scheffler signalisiert hier, dass ihm ein Kunstgriff sehr wohl bekannt ist und dass er ihn sehr wohl nutzen könnte, weigert sich dann aber, von ihm ausgiebig Gebrauch zu machen.

Da sich oberhalb der erwähnten Aussparungen bzw. Einbuchtungen zur Mitte des Kreises hin keine Durchblicke mehr auf den Goldbrokatgrund ausmachen lassen, ist es letztlich kaum zu entscheiden, ob in der mittleren Bildzone ein geschlossenes Gewölbe oder eine Öffnung nach draußen anzunehmen ist. Man könnte zwar argumentieren, dass zumindest das helle Gelb der Glorie um den Thron Mariens eine solche Öffnung suggeriert. Andererseits könnte man aber auch vermuten, dass dieses helle Gelb dadurch zustande kommt, dass der Wolkendunst hier durch die von dem Thron ausgehenden Lichtstrahlen so stark aufgelichtet bzw. transparent gemacht wird, dass die Farbe des Goldbrokatgrundes durchschimmert. Wenn dieser letzteren Annahme entsprechend der gesamte Komplex aus Wolken und Figuren innerhalb eines nach oben abgeschlossenen Raumes angesiedelt wird, hätte Scheffler hier das Konzept variiert, das auch sein Lehrer Cosmas Damian Asam in

der Hauptkuppel der Benediktinerabteikirche Weltenburg (1721) anwandte; dort können freilich keinerlei Zweifel an einer geschlossenen Raumschale aufkommen.⁸

Kann man, um einen Interpretationsansatz aus II aufzugreifen, Schefflers Dillinger Heiligenversammlung auf Wolken auch als zweidimensionales Objekt deuten? Als Bild, das entlang den Wolkenrändern kreisförmig ausgeschnitten und dann an die Decke geklebt wurde? (Die Schatten im Randbereich würden dann nicht von den Wolken selbst geworfen, sondern vom Bildträger, der sich an diesen Stellen vom Gewölbe gelöst hat.)

Grundsätzlich wäre eine solche Deutung möglich. Doch wenn Wolken und Figuren unmittelbar vor einen Hintergrund gesetzt werden, der offenbar als Raumabschluss nach oben gedeutet werden soll (mit Brokatmalerei verziertes Gewölbe), so wird man hier doch eher einen Versuch vermuten, die Illusion einer Präsenz des Geschehens im realen Kirchenraum zu erzeugen. Auch ist ein Phänomen, das in den angrenzenden Jochen den Gedanken an ein an die Decke geklebtes ausgeschnittenes Bild aufkommen ließ, hier im mittleren Gewölbebereich nicht oder nur sehr abgeschwächt gegeben: Hier werden nicht Gegenstände und Personen, die zuerst aus einem gemalten Rahmen herausgetreten sind, sofort wieder in einer mit den Gesetzen räumlicher Logik schwer vereinbaren Weise von Gurtbögen abgeschnitten. Hier ergeben sich, wie bereits erwähnt, Probleme räumlicher Logik höchstens dort, wo sich Wolken und Stuckornament überlagern, was weit weniger ins Auge fällt, als wenn z.B. Figuren fragmentiert werden.

Nicht zuletzt wirkt es der Interpretation des Wolkenrundes als an der Decke befestigtes zweidimensionales Bild entgegen, dass Scheffler Wolken und Figuren großenteils sehr plastisch modelliert, so dass sie in ihrer Materialität und Körperlichkeit im Kirchenraum ausgesprochen präsent erscheinen. Plastische Effekte kommen außerdem dadurch zustande, dass sich Figuren markant vom hellen Wolkenhintergrund abheben. Besonders gut zu beobachten ist dies am hl. Georg auf der Nordseite, dessen roter Mantel so dunkel gehalten ist, dass sich eine Art Gegenlichteffekt ergibt.

Demgegenüber ist es freilich wieder nicht zu verkennen, dass sich bei aller Plastizität der Einzelheiten die Erschließung der dritten Dimension in Grenzen hält, was die Bildanlage als Ganzes angeht. Zwar weisen die Hauptfiguren des Heiligenreigns eine gewisse Stafelung in die Tiefe auf; zwar scheint die zentrale Gruppe um Maria durch mäßige Reduktion der Figuren und Auflichtung der Farben in etwas größerer Distanz vom Betrachter angesiedelt: Einen sonderlichen Höhenzug entfaltet diese Darstellung trotzdem nicht. Elemente, die diesen Höhenzug befördern könnten, wie die zwischen den Vordergrundfiguren hindurch sichtbaren Köpfe deutlich zurückversetzter Heiliger (man beachte insbesondere die zahlreichen Märtyrer mit Palmzweigen in der westlichen Kreishälfte), bleiben im wahrsten Sinne des Wortes im Hintergrund und können das Gesamterscheinungsbild nicht maßgeblich beeinflussen.

⁸ In seinem Gesuch um die Gewährung des Beisitzes an den Augsburger Magistrat nennt Scheffler mehrere Orte, an denen er Asam als Schüler bzw. Gehilfe zur Hand ging. Aus diesem Ortsnamen geht hervor, dass sich Scheffler vermutlich 1719-22 bei Asam aufhielt; Weltenburg wird allerdings nicht genannt. Braun (wie Anm. 1), S. 2f., S. 97.

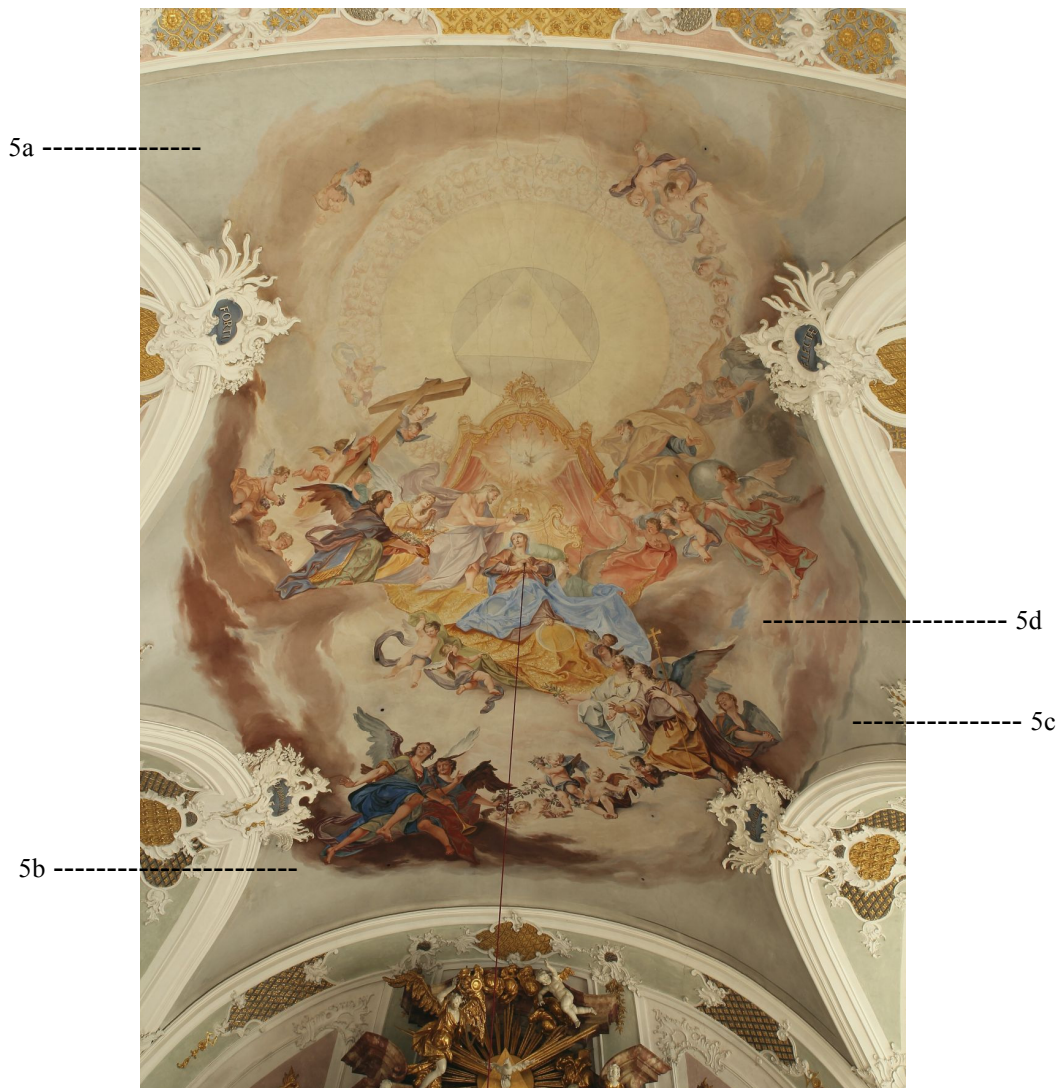
Noch etwas ist es, was die Ausbildung eines tiefen Bildraumes verhindert: der weitgehende Verzicht auf Untersicht. Nun findet zwar in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts die Untersicht bei Figuren vielfach nur zurückhaltende Anwendung, da sie leicht zu unvorteilhaften und verunklarenden Ansichten führt; wenn sich freilich wie hier großformatige Figuren dicht drängen, Größenabstufungen nur eine untergeordnete Rolle spielen und noch dazu die Heiligen der Westseite und der Thronaufsatz der Ostseite kopfüber aufeinander zustreben, so entsteht zusammen mit der fehlenden Untersicht sehr nachhaltig der Eindruck, dass hier etwas in die Fläche projiziert wird, was sich seiner Natur nach vertikal entwickeln müsste. (Wären durch Größe und Lichtperspektive vielfach differenzierte Figurengruppen locker auf Wolken verteilt, so würde sich vermutlich auch bei weitgehend fehlender Untersicht der Figuren viel stärker der Eindruck einer vertikalen Ausrichtung einstellen.)

Könnte die flächenhafte Ausbreitung der Figuren, diese Verhaftung in der zweiten Dimension, die Interpretation der Darstellung als an die Decke geheftetes Bild letztlich wieder begünstigen? Oder ergibt sich durch diese flächenhafte Ausbreitung mit stellenweise hoher Figurendichte und plastischer Ausarbeitung der Einzelheiten eine Figurenwand, die, gerade weil sie den Blick des Betrachters nicht in die Höhe entlässt sondern sich ihm massiv entgegenstellt, die Heiligen als physisch ausgesprochen präsent erscheinen lässt? Man könnte durchaus argumentieren, dass ein Darstellungsmodus, der einerseits auf zentrale Strategien der Illusionsmalerei wie z.B. Untersicht verzichtet, andererseits paradoxerweise dem Ziel dienlich ist, eine besonders eindringliche Illusion physischer Präsenz zu erzeugen.

IV

Während sich die Heiligen im zentralen Langhausfresko in einem eher spannungsarmen, feierlich-zeremoniellen Reigen um die Gottesmutter versammelt haben, wirkt die als eine Art erweiterte S-Kurve angelegte Marienkrönung im Chor mit ihrer geringeren Figurendichte dynamischer, freier und gelöster (Abb. 5, S. 15).

Hier im Chor stand dem Freskanten eine längsrechteckige Tonnenwölbung zur Verfügung, in die seitlich jeweils zwei Stichkappen einschneiden. Auch hier zieht sich wieder ein schmaler grauer Streifen entlang der Gurtbögen und Stichkappen und bildet zusätzlich zur plastischen Rahmung durch Gurtbögen und Profilleisten der Stichkappen einen gemalten Rahmen; und ähnlich wie im mittleren Langhausabschnitt füllt die Darstellung der Marienkrönung auch hier nicht die gesamte durch dieses Rahmensystem eingefasste Fläche. Während im Langhaus dieser Fläche ein Kreis einbeschrieben wird, ist es hier ein hochgestelltes Oval. Wie die Kreisform im Langhaus wird das Oval aber nicht durch eine Begrenzungslinie eingefasst, sondern durch die äußeren Ränder eines Wolkenkranzes, der gewissermaßen einen natürlichen Rahmen bildet.



5

Sowohl das äußere Rahmensystem aus Gurtbögen, Stichkappen und gemaltem Rahmenstreifen als auch das innere Rahmensystem des Wolkenkranzes sind im Chor dynamischer gestaltet als im Langhaus: Die Stichkappen schnüren das Gewölbe im Chor stärker ein als im Langhaus; das Wolkenoval im Chor ist mit seinen Abflachungen (oben und unten) und Ausbauchungen (seitlich) von geometrischer Regularität weiter entfernt als der Wolkenkreis im Langhaus.

Es ergibt sich auf diese Weise im Chor ein spannungsreicheres kontrapunktisches Zusammenspiel zwischen den beiden formal stark kontrastierenden Rahmensystemen, zwischen dem aus den weichen Rundungen der gemalten Wolken bestehenden inneren System und dem durch die Architektur bzw. deren plastische Gliederung erzeugten, sternartig gezackten äußeren System.

Dass dieses Zusammenspiel so gut zur Geltung kommt, liegt nicht zuletzt daran, dass die zwischen den beiden Rahmensystemen verbleibenden Flächen nicht wie im Langhaus mit Brokatmalerei gefüllt werden, sondern mit einem nur schwach durch Farbabstufungen strukturierten Graublau: Diese helle, neutrale Hintergrundsfolie bewirkt, dass sowohl der plastische Rahmen als auch der gemalten Wolkenrahmen in ihren Umrissen sehr markant hervortreten.

Ein ähnlich folienhafter Hintergrund begegnete bereits in den Fresken der Jesuitenmission im Langhaus. Angesichts seiner Verwendung im Chorgewölbe stellt sich erneut die Frage, ob hier das aus der zeitgenössischen Graphik bekannte Konzept der rahmenlosen Darstellung vor dem neutralen Hintergrund des Papiers ins Monumentale übersetzt werden soll.

Im Anschluss daran ergeben sich weitere Fragen: Soll die Marienkrönung damit als ein zweidimensionales Bild aufgefasst werden, das entlang des Wolkenrandes ausgeschnitten und dann an der Decke befestigt wurde? Soll man sich die Stuckkartuschen vielleicht sogar als Halterungen vorstellen, die das Bild am Gewölbe in Position halten? Wenn man auf diese Fragen mit Ja antwortet, muss man sich schon keine weiteren Gedanken darüber machen, wo genau im gemalten oder illusionären Raum die Wolken zu verorten sind, die hinter den Stuckkartuschen verschwinden.

Freilich ist auch Folgendes zu bedenken: Der die Darstellung einfassende Wolkenkranz wirkt an den äußeren Rändern keineswegs präzise ausgeschnitten. Vielmehr werden die Wolken in diesem Randbereich stellenweise so weit aufgelichtet, dass sie sich, zumal aus der Distanz des Betrachters im Kirchenraum, im graublauen Untergrund zu verlieren scheinen. Auffällig ist dies insbesondere am oberen Bildabschluss (Abb. 5a):



5a

Aber selbst dort, wo der Wolkenrahmen verhältnismäßig kräftig getönt ist wie links unten, zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass an den Rändern hellere Töne zum Untergrund hin modulieren und dass sich oft keine präzise Grenzlinie ergibt (Abb. 5b):



5b

Dieses Verschwimmen mit dem Hintergrund muss nun nicht der Idee widersprechen, dass Scheffler hier ein Gestaltungsmittel der Druckgraphik in die Freskomalerei übernahm. Auch zeitgenössische rahmenlosen Druckgraphiken arbeiten nicht durchweg mit klaren Umrissen sondern suggerieren oft durch feine Art Strichlagen eine Art Dunst, der sich im Weiß des Papieruntergrunds verliert; hier gezeigt am Ausschnitt aus einem von Johann Georg Hertel verlegten Kupferstich (Die drei Jünglinge im Feuerofen) nach einer Vorlage von Gottfried Bernhard Göz (Abb. 6):



6

Ein illusionistisches Streben ist im Medium der Druckgraphik damit freilich nicht verbunden; es werden einfach die Grenzen zwischen Bild und Bildträger verwischt. Schefflers Wolkendunst hingegen wirft an mehreren Stellen Schatten; d.h., es soll also durchaus die Illusion erzeugt werden, dass sich etwas knapp unterhalb des Gewölbes befindet (Abb. 5c):



5c

Es könnte sich bei dem schattenwerfenden Objekt, wie erwähnt, um einen an die Decke applizierten Bildträger handeln, auf den Wolken gemalt sind, oder auch um die Wolken selbst. Aufgrund der verschwimmenden Konturen wird man eher der Interpretation zu-neigen, dass es die Wolken selbst sind, die hier vorgetäuscht werden sollen.

Dass die Illusion einer dreidimensionalen Präsenz des Geschehens im realen Raum angestrebt wird, kann man auch aus der pyramidalen Anlage der Darstellung ableiten: Ihr ist es nämlich zu verdanken, dass die Darstellung einen starken Höhenzug entlang einer vertikalen Achse entwickelt und weit weniger in die Fläche projiziert erscheint als die Heiligenversammlung im Langhaus. Entsprechend ergibt sich aus der Schrägsicht die recht überzeugende Illusion, dass die Marienkrönung senkrecht im Raum steht (Abb. 7):



7

Freilich muss eine solche Sicht auf das Fresko die weiter oben skizzierte zweidimensionale Interpretation nicht ganz aufheben. Anstatt sich für eine Alternative zu entscheiden, sollte man das Fresko vielleicht eher im Sinne einer ‚Kippfigur‘ verstehen, als etwas, das man bald auf die eine, bald auf die andere Weise wahrnimmt: bald als eine visionäre Erscheinung, die (auf welche Art auch immer) in den Kirchenraum eingedrungen ist, bald als einen (an den Rändern unscharf ausgefranst) Bildteppich, der mit den Stuckkartuschen als Halterungen unterhalb der Decke ausgespannt ist.

Bei der Wahrnehmungsalternative ‚Präsenz des Geschehens im Kirchenraum‘ bleibt noch die Frage, die auch im Zusammenhang mit der Heiligenversammlung im Langhaus gestellt wurde: Soll man annehmen, dass die graublau eingefärbte Kirchendecke geschlossen ist und sich damit das gesamte Ensemble aus Wolken und Figuren innerhalb des gebauten Raums befindet? Oder soll man annehmen, dass in das Gewölbe eine Öffnung gebrochen ist, durch die das Ensemble in den Raum vorgedrungen ist? Auf der Suche nach Stellen, an denen die Wolkendecke aufreißt und die deswegen eine Antwort auf die Frage geben könnten, stößt man im rechten äußeren Bildbereich auf kleinere Wolkenlücken (Abb. 5d; Markierung *), deren intensiveres Blau sich deutlich von der graublauen Randzone (Markierung **) unterscheidet. Diese Lücken können damit eigentlich nur als Himmel interpretiert werden; einen vergleichbar eindeutigen Durchblick zum Himmel bietet die Heiligenversammlung im Langhaus nicht.



5d

Man könnte aus diesem Blau schließen, dass es eine solche imaginäre Öffnung im Gewölbe gibt, die von Wolken und Figuren fast vollständig verdeckt wird, doch sind die himmelblauen Flecken so winzig, dass sie kaum Einfluss nehmen dürften auf die Art und Weise, wie der Betrachter das Bild auffasst, wenn er sie denn überhaupt entdeckt.

Die Illusion eines nach oben hin offenen Raumes kann also hier ebenso wenig Priorität gewesen sein wie im mittleren Bereich des Langhausgewölbes; in beiden Fällen geht es in erster Linie darum, das Geschehen vor bzw. unterhalb der Gewölbeschale zu platzieren.

Im Langhaus wurden zu diesem Zweck auch, wie erwähnt, an einer Stelle Figur und Gewölbegrund unmittelbar übereinandergeschichtet (Fuß des hl. Stephanus; Abb. 4e, f, S.12); im Chor verzichtet Scheffler auf diesen Kunstgriff. Es gibt lediglich eine Stelle, an der es fast zu einem solchen Kontakt kommt, aber eben nur fast: Denn der Engel links unten (Abb. 5b, S. 17) streckt zwar sein rechtes Bein schräg nach unten aus, aber dies genügt nur, um mit den Zehen in die helle äußerste Randzone der Wolkenbank vorzustößen, nicht, um mit dem Bereich jenseits der Wolken in Berührung zu kommen.

V

Ausgesprochen komplexe, subtile und phantasievolle Variationen des Rahmenproblems bieten auch die Deckenfresken mit den marianischen Präfigurationen in den Chororatorien sowie die Fresken mit den heiligen Patronen der akademischen Disziplinen in den kapellenartigen Räumen zwischen den Wandpfeilern des Langhauses. Einige Beispiele aus diesen letzteren Fresken sollen abschließend näher betrachtet werden, zunächst das Fresko mit dem hl. Albertus Magnus, dem Patron der Philosophie (Abb. 8):



8

*

**

Für die Malerei zur Verfügung steht in den Kapellenfresken jeweils eine schmale, quer zum Langhaus gelagerte Tonne zwischen dem Gurtbogen, der die Kapelle gegen das Langhaus abgrenzt (Markierung *), und einem in etwa halb so breiten Gurtbogen oberhalb des Fensters (Markierung ***). Ausgehend vom Gesims der Wandpfeiler wachsen von links und rechts Stuckornamente in die Tonne hinein (Markierung **).

Am einfachsten wäre es gewesen, Scheffler hätte in dieser Tonne ein rechteckig gerahmtes Feld angelegt und dies mit einem Bild gefüllt. (Die Gurtbögen hätten dabei als obere bzw. untere Rahmenleiste dienen können). Der Maler hat sich jedoch für ein komplizierteres Vorgehen entschieden. Er überzieht zunächst die Tonnengewölbung mit einem hellen Graublau, das dem folienartigen Untergrund für die Szenen der Jesuitenmission im Langhaus und für die Marienkrönung im Chor ähnelt. Die Darstellung selbst wird dann gewissermaßen über diesen Untergrund gelegt. Dabei fällt zunächst zweierlei auf: zum einen, dass diese Darstellung seitlich weder durch einen Rahmen im eigentlichen Sinn abgeschlossen wird (eine Leiste, Ornamente etc.); zum anderen, dass auch nicht hierfür geeignete Bildelemente eine Art natürlichen Rahmen bilden, wie es die Wolken im Chorfresko oder im mittleren Langhausfresko tun. Vielmehr zeichnen sich die Umrisse der äußersten Bildelemente (links etwa der Statue, rechts des Marienaltars und der Vorhangdraperie) silhouettenartig auf dem neutralen graublauen Untergrund ab, ähnlich wie die Silhouetten in den Szenen der Jesuitenmission im Langhaus (falls man das Graublau dort ebenfalls als neutrale Folie deuten will und nicht als Himmel).

Etwas anders verhält es sich am oberen und unteren Rand der Darstellung. Auch oben bildet eine Silhouette, nämlich die der über die gesamte Darstellung gebreiteten Draperie, den Abschluss dieses Bildes. Nur zeichnet sich diese obere Silhouette nicht mehr vor der graublauen Fläche ab (Markierung **), sondern vor einem weißen Streifen (Markierung *):



8a

Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass dieser weiße Streifen nicht zum Gurtbogen gehört, sondern dass Scheffler die graublaue Grundierung des Tonnengewölbes nicht ganz bis an den Gurtbogen heranzuführt. Es ergibt sich also eine Art zusätzliche Rahmenleiste, ähnlich wie die Tonnengewölbe der Jesuitenmission von einem grauen Rahmenstreifen umzogen werden. Wieder erlaubt dieser zusätzliche Rahmen einen Überschneidungseffekt: indem nämlich die Draperie und einzelne weitere Bildelement (Rocailleornament am Rücken des Betstuhls; Kartusche auf dem Marienaltar) aus dem graublau grundierten in den weißen Bereich vorstoßen.

Bei Betrachtung des unteren Bildrandes zeigt sich, dass Scheffler auch in diesem Bereich die graublaue Grundierung des Tonnengewölbes (Markierung *) nicht bis an den Gurtbogen heranführt (Bereich ab Markierung *** abwärts), sondern auch hier einen weißen Streifen belassen hat (Markierung **):



Die Malerei überschneidet zunächst den weißen Streifen (**); dann wird sie (anders als am oberen Bildrand und ein noch komplexeres System von Überschneidungen erzeugend) über den Gurtbogen hinweg geführt bis zur Nahtstelle zwischen Wand und Gewölbe (Pfeilmarkierung). Dies ist ein Vorgehen, das einen Eingriff in die plastische Raumgestaltung erforderte: In diesen Partien, in denen die Malerei den Gurtbogen überschneidet, mussten die Profilleisten des Gurtbogens sowie die plastischen Blütenornamente in dessen polychromem Bereich einer zur Bemalung geeigneten, mehr oder weniger glatten Putzfläche weichen. (Bei dem hellen Areal, vor dem sich der Bischofsstab abhebt, handelt es sich um das Tuch auf der Mensa des Marienaltars.)

Am unteren Bildrand des Freskos übernehmen also die Naht zwischen Wand und Gewölbe (Pfeilmarkierung) bzw. der dem Verlauf des oberen Wandabschlusses folgende graue Streifen darunter (auf 8b unmittelbar unterhalb der Treppe sichtbar) die Funktion eines Rahmens im herkömmlichen Sinn. Da außerdem die den Gurtbogen überschneidende unterste Zone der Malerei aus einem flachen Treppenaufbau besteht, kommt es hier auch zu einer festen Verankerung der Darstellung im Raum. Aus der Schrägsicht erscheint es sogar, als würden die Treppen samt ihrer Aufbauten auf der Wand oberhalb der Fenster aufsetzen und von dort in die Höhe ragen, und zwar aufgrund der seitlichen und oberen Rahmenlosigkeit bzw. Silhouettierung so, als wäre das Dargestellte im gebauten Raum unmittelbar präsent.

Wieder mag man sich nun fragen, ob es ein dreidimensionales Ensemble ist, dessen Präsenz vorgetäuscht werden soll, oder ein zweidimensionales Objekt, etwa eine auf Karton gemalte Darstellung, die entlang der Umrisslinien ausgeschnitten wurde. Letztere Interpretation scheint sich insbesondere dann anzubieten, wenn das Bild am oberen Rand durch den Gurtbogen abgeschnitten wird. Dies ist auf dem Albertus-Magnus-Fresko höchstens ansatzweise der Fall (Draperie oberhalb des Marienaltars); auf dem Fresko mit dem hl. Hieronymus (Patron der biblischen Theologie; Abb. 9) aber verschwindet z.B. die Architektur unmittelbar über dem Ansatz der Dachschräge unter bzw. hinter dem Gurtbogen:



9

Ähnlich wie bei den in II erwähnten Fragmentierungen in den Missionsfresken des Langhauses wirkt dieses Verschwinden der Illusion einer dreidimensionalen Präsenz entgegen: Es ist logisch nämlich nicht nachvollziehbar, dass sich hinter den Gurtbögen weitere Raumkapazitäten befinden sollten. Die Annahme eines an der Decke befestigten Bildes wäre eine Lösung für das Dilemma.

Ein anti-illusionistischer und letztere Lösung suggerierender Effekt ergibt sich beim Hieronymus-Fresko zumindest, wenn der Betrachter unmittelbar unter dem Fresko steht. Aus der Schrägsicht heraus könnte man das Erscheinungsbild andererseits so interpretieren, dass der obere Gurtbogen den vollständigen Einblick in das Kapellengewölbe verhindert und deswegen das Dach über Hieronymus abschneidet. Würde man sich in Richtung auf die Kapelle bewegen, so der vorgespiegelte, aber natürlich nicht den tatsächlichen Gegebenheiten entsprechende Eindruck, dann würde nach und nach das ganze Dach sichtbar.

Da die Interpretation als ausgeschnittener und oberhalb des Fensters befestigter Karton bis zu einem gewissen Grad von scharfen Umrisslinien und klarer Silhouette abhängt, lässt sie

sich auf die Albertus- und Hieronymus-Fresken ohne größere Probleme anwenden. Weniger nahe liegend erscheint sie beim Fresko des hl. Ivo von Treguier (Patron der Jurisprudenz; Abb. 10):



10

Hier begegnet nämlich am linken und rechten Bildrand (ähnlich wie beim Wolkenkranz der Marienkrönung im Chor) diffuser Wolkendunst, der sich insbesondere links außen im graublauen Untergrund zu verlieren scheint. Durch den Vorgang des Ausschneidens können derartige Ränder (Abb. 10a) kaum entstanden sein:



10a

Des Weiteren scheint sich innerhalb des Bildes, insbesondere zwischen den Füßen des in Untersicht gemalten Tisches und der Wolkenbahn rechts davon, ein Durchblick auf den graublauen Untergrund zu ergeben (siehe die Markierung * auf Abb. 10b); ein Durchblick, dem aber, insbesondere aus der Fernsicht, nach oben hin eine klare Abgrenzung fehlt und der damit ebenfalls nicht unbedingt ‚ausgeschnitten‘ wirkt:



Soll man hier also doch eher annehmen, dass die Illusion einer dreidimensionalen Präsenz des Geschehens im Raum angestrebt ist? Man könnte versuchsweise noch einen anderen Ansatz verfolgen, zumal Schattenwurf auf dem graublauen Untergrund in diesem Fresko keine Rolle spielt: Vielleicht ist das Fresko einfach ohne jeden illusionistischen Anspruch als ein rahmenloses Bild zu verstehen, das auf das Gewölbe als Bildträger gemalt wurde, ähnlich wie sich in den erwähnten rahmenlosen Druckgraphiken Darstellungen auf dem Bildträger Papier befinden. Dieser Annahme widerspricht aber wieder der Umstand, dass die Sockelzone des Freskos ein plastisches Element der Raumgliederung überschneidet, nämlich den Gurtbogen mit seinen Stuckprofilen und Ornamenten (siehe Bereich rechts außen auf Abb. 10b; das Vorgehen entspricht ganz dem, das anlässlich des Albertus-Magnus-Freskos erläutert wurde). Diese Überschneidung plastischer Elemente suggeriert, dass die Illusion einer Präsenz im Raum erzeugt werden soll, sei sie nun zwei- oder dreidimensional.

Befasst man sich mit dem Phänomen des überschrittenen Gurtbogens in diesem Fresko etwas näher, so ergibt sich übrigens ein weiteres Paradox, das einer konsequenten Illusion zuwiderläuft: Wenn nämlich tatsächlich, wie oben erwähnt, im Bereich der Tischfüße der graublaue Untergrund sichtbar wird (Markierung * auf Abb. 10b), so würde man erwarten, dass auch die Stuckprofilleiste (Markierung ** auf Abb. 10b) an dieser Stelle wieder auftaucht - sie hat sich aber offenbar vorübergehend aufgelöst.

Dort, wo sie auf Abb. 10b sichtbar ist, verschwindet dann ein Regenbogen hinter ihr (siehe Abb. 10b rechts außen): Soll dies andeuten, dass es sich bei dem blaugrauen Untergrund doch um den Himmel handelt, sichtbar durch eine zwischen den Gurtbögen ausgebrochene Öffnung? Soll der Regenbogen also im Sinne der Illusionsmalerei als etwas vergegenwärtigt werden, was jenseits des Kirchenraumes präsent und durch eine in die Mauer gebrochene Öffnung sichtbar ist? Mehr und mehr zeigt sich, dass man schnell an Grenzen stößt bei dem Versuch, den Raumbezug dieser Fresken in präzise logische Kategorien zu fassen.

VI

Wird in die Betrachtung der Kapellenfresken der Stuck einbezogen, der einen Großteil der Fläche zwischen Fensterbogen und Gewölbeansatz füllt, so ergibt sich eine weitere Parallele zur zeitgenössischen Druckgraphik: Aus der Schrägsicht erscheint dieser Stuck nämlich als eine Art ornamentaler Sockel das Fresko, wie Abb. 11 (S. 27) am Beispiel der hll. Cosmas und Damian (Patrone der Medizin) illustriert.

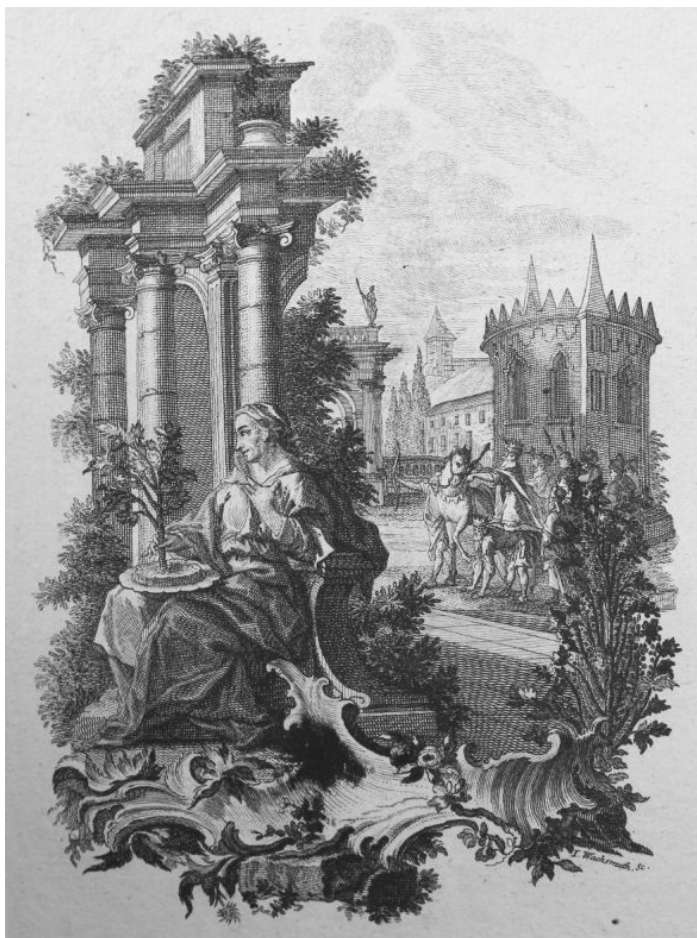
Es ergibt sich damit ein ähnliches Konzept wie auf Kupferstichen, in denen eine ansonsten rahmenlose Darstellung aus Ornamenten herauswächst. Als Beispiel für diesen Typ möge hier die Personifikation der ‚Bitterkeit‘/ ‚Amaritudo‘ dienen, entnommen der in den späten 1750er Jahren in Augsburg von Johann Georg Hertel verlegten Ripa-Ausgabe, deren Stiche auf Zeichnungen von Gottfried Eichler d. J. basieren (Abb. 12, S. 27).⁹

Das Fresko mit den vor einem Wald aus Heilpflanzen platzierten hll. Cosmas und Damian zeigt außerdem, wie sich die vegetabilen Eigenschaften des Rokokoornaments nutzen lassen, um bei einer Kombination aus Ornament und szenischer Darstellung beide Komponenten zu einer besonders engen Symbiose zusammenzubinden. Auch der Kupferstich der ‚Bitterkeit‘ arbeitet mit diesem Gestaltungsmittel: Sowohl der ornamentale Sockel als auch die Darstellung sind mit vegetabilen Elementen durchsetzt; rechts außen scheint aus der Rocaille eine Pflanze hervorzuwachsen.

⁹ Des berühmten Italiänischen Ritters, Cesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften, dienliche Sinnbilder, und Gedancken [...] bzw. *Historiae et Allegoriae Projectae et designatae à Gottofr. Eichler jun.* [...]



11



12

An die eben genannten druckgraphischen Konventionen angelehnt erscheinen auch die Hauptfresken Martin Speers in Chor und Langhaus der Minoritenkirche im ca. 40 km nördlich von Dillingen liegenden Maihingen, gemalt 1752, also ganz kurz nach der Entstehung von Schefflers Fresken in der Dillinger Studienkirche.¹⁰ Dass Speer die in räumlicher und zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Fresken der Studienkirche kannte, wird man kaum anzweifeln. So erinnert im Fresko mit Esther und Ahasver (Abb. 13) allein das Zusammenspiel von Tonnenwölbung, Stichkappen und ovalem Bildfeld an die Dillinger Marienkörnung. An Dillingen denkt man daneben wegen der teilweisen Abgrenzung des Bildfeldes durch Wolken, wegen des Schattenwurfs der Wolken und vielleicht auch wegen der Art und Weise, wie das Bildfeld oben durch einen Gurtbogen einfach fragmentiert wird:



13

Was den gemalten ornamentalen Rahmen im unteren Bereich von Speers Fresko angeht, so muss ein eventueller Bezug zu Scheffler freilich spekulativer bleiben. Wenn man von einer Analyse der Scheffler'schen Fresken in Dillingen herkommend nach Maihingen wechselt, könnte man zwar zu der Annahme verleitet werden, Speer habe sich von den Gewölbezonen der Kapellen inspirieren lassen. Man könnte argumentieren, er habe das dort vorgefundene Schema (vgl. Abb. 11) modifiziert, indem er den ornamentalen Sockel an die Decke versetzte und als Malerei ausführte, wo er nun mit der szenischen Darstellung eine unmittelbare Einheit bildet. Nahe liegender ist freilich die Vermutung, dass Speer sein Konzept direkt aus der zeitgenössischen Druckgraphik bezog, an der sich z.B. auch die völlig untektonische, rein ornamentale Gestaltung des Thronbaldachins orientiert.

¹⁰ Martin Speer: geb. 1702 in Wildsteig (Kr. Weilheim-Schongau), damals dem Herrschaftsbereich des Augustiner-Chorherrenstifts Rottenbuch zugehörig; erfuhr früh Förderung durch das Kloster, in dessen Bereich er sich bis ca. 1740 aufhielt, mit Unterbrechungen durch Aufenthalte in Italien und Wien; nach 1740 Umsiedlung nach Regensburg; dort gest. 1768. Georg Paula: „Der Barockmaler Martin Speer als ‚Schüler‘ Francesco Solimenas: Zu den Seitenaltarbildern in St. Georg in Böbing, Lkr. Weilheim-Schongau“, in: Denkmalpflege-Informationen/Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Ausgabe B, 125 (2003), S. 19-21.

Trotzdem kann die Maihinger Ornamentmalerei Assoziationen gerade an Scheffler wecken. Die fleischigen Rocailles wirken nämlich stellenweise wie eine abgespeckte und weniger virtuos gemalte Version der üppig wuchernden Ornamentmalerei, die Schefflers Langhausfresken in St. Paulin in Trier umgibt (Anbb. 14, sign. 1743):



14

So reizvoll nun die Annahme sein mag, Speer habe in Maihingen Anregungen aus zwei räumlich und zeitlich nicht gerade benachbarten Freskenzyklen Scheffler verschmolzen, ist doch wieder zu bedenken, dass Speer auch den spezifischen, in Maihingen verwendeten Typ der fleischigen Rocaille direkt der Druckgraphik entnommen haben könnte. Freilich könnten dies auch wieder Druckgraphiken nach Scheffler'schen Vorlagen gewesen sein, der die fleischigen Rocailles auch in diesen Entwurfsarbeiten einsetzte.¹¹ Man wird es vorläufig dabei belassen müssen, dass man bei Speer eine Kenntnis der Dillinger Studienkirche annehmen darf, dass über eine weitergehende Beeinflussung durch Scheffler aber nur gemutmaßt werden kann, zumal über eine (wie auch immer geartete) engere Beziehung zwischen Speer und Scheffler derzeit nichts bekannt ist. Immerhin mag man noch anführen, dass die zentralen Langhausfresken in St. Paulin (Glorie der Trierer Märtyrer) und Maihingen (Glorie des hl. Franziskus) beide in Form einer S-Kurve angelegt sind.

Wenn es um den Typ des rahmenlosen Freskos mit ornamentalem Sockel geht, der in den Wandpfeilerkapellen der Dillinger Studienkirche anklingt, nennt die Kunstgeschichtsschreibung freilich in der Regel nicht die Fresken Speers in Maihingen, sondern die weit berühmteren, einige Jahre später entstandenen Fresken Johann Wolfgang Baumgartners in den Wallfahrtskirchen in Bergen (Kr. Neuburg-Schrobenhausen, 1757/58) und Baitenhausen (Bodenseekreis, 1760).

¹¹ Für Beispiele siehe die Thesenblätter Nr. 104, 105 und 113 in: Bernhard Schemmel (Hrsg.): Die Graphischen Thesen- und Promotionsblätter in Bamberg, Wiesbaden 2001.

In den Bergener Fresken dieses Typs (z.B. beim Hl. Eustachius in der südlichen Seitenkapelle, Abb. 15) ist der Sockel wie in den Dillinger Kapellen stuckiert (und nicht gemalt wie in Maihingen). Allerdings sind in Bergen Sockel und Gemälde in einer Ebene angesiedelt (am Gewölbe), während sie in Dillingen auf Wand und Gewölbe verteilt sind und damit in etwa rechtwinklig aufeinandertreffen. An das Erscheinungsbild der Dillinger Gewölbe (Abb. 16, hll. Cosmas und Damian) erinnert in Bergen daneben auch die Art und Weise, wie das Fresko an den übrigen drei weitgehend Seiten rahmenlos bleibt, dort aber gleichzeitig von Stuckornamenten flankiert wird:



15



16

Freilich muss man sich wieder dessen bewusst sein, dass Baumgartner, der zahlreiche Vorlagen für Druckgraphiken lieferte, sein Konzept wahrscheinlich eher aufgrund seiner Vertrautheit mit den Konventionen dieses Genres entwickelte und nicht in unmittelbarer Anlehnung an ein Scheffler'sches Vorbild.

In Baitenhausen konzipiert Baumgartner dann Fresken, in denen der ornamentale Sockel ähnlich wie in Maihingen durch Malerei ersetzt ist (Abb. 17, nördliches Querarmfresko):



17

Ein vergleichender Blick nach Dillingen ist gerade hier nicht nur wegen der strukturellen Gemeinsamkeiten instruktiv, sondern auch wegen der Unterschiede hinsichtlich des Raumbezugs: Während Schefflers weitgehend rahmenlose Fresken noch relativ fest im Kirchenraum verankert sind, indem sie unmittelbar an der Nahtstelle zwischen Wand und Gewölbe aufsetzen (oder im Falle der Marienkrönung durch Stuckkartuschen an der Decke fixiert werden), scheinen insbesondere Baumgartners Fresken in den Querarmen von Baitenhausen frei auf der weißen Hintergrundsfolie der Kirchendecke zu schweben.

Da sie außerdem Freiluftszenen zeigen, die nicht durch Rahmen abgegrenzt sind, sondern die sich in der Randzone auflösen und in der Hintergrundsfolie verlieren, ist hier ein Punkt erreicht, in der sich die Fresken endgültig dagegen sperren, als Illusion mit raumhaltiger Komponente interpretiert zu werden, wie es bei Scheffler bis zu einem gewissen Grad noch möglich ist. Bei Baumgartner kann es sich nicht um Ausblicke durch eine in die Kirchendecke gebrochene Öffnung handeln (es gibt keinerlei Hinweise in der Malerei auf solch eine Öffnung), nicht um eine dreidimensional zu verstehende Präsenz unterhalb der Kirchendecke (dagegen spricht der Landschaftsausblick), und auch nicht um ein ausgeschnittenes Bild, das an der Kirchendecke befestigt wurde (dagegen sprechen die mit dem Hintergrund verschwimmenden Ränder).

Diese Eigenart der Fresken hat bereits Bushart treffend und unter Zuhilfenahme hier durchaus gerechtfertigter poetischer Analogien umrissen. Die folgenden Worte sind zwar auf Bergen gemünzt, können aber genauso gut für Baitenhausen genutzt werden: „Nicht als umrandeter Ausschnitt im Gewölbe, aber auch nicht als quasi versetzbares Bild präsentieren sich diese Gebilde. Einer Projektion von oben gleich treten die Erscheinungen aus der Decke heraus ... das Geschehen besitzt die Realität von Träumen, als könnte es unversehens zurücksinken in die leere Helligkeit des Gewölbes.“¹²

VII

Während Wilhelm Braun, wie eingangs erwähnt, die Fresken der Dillinger Studienkirche als Höhepunkt der Rokokotendenzen in Schefflers Werk betrachtete, wertete er die darauf folgenden Fresken in der Regensburger Stiftskirche Unsere Liebe Frau zur Alten Kapelle (signiert 1752) als ein „Zurücksinken“ auf eine weniger fortschrittliche Stilstufe. Ein ‚Zurück‘ bedeuten die Regensburger Fresken auch insofern, als die Malerei nun, nachdem sie sich in Dillingen von konventionellen Rahmen weitgehend emanzipiert hatte, wieder zurückkehrt in durch den Stuck klar abgegrenzte Bereiche. Dieses ‚Zurück‘ ist insbesondere im Vierungsgewölbe der Alten Kapelle mit der von einem Heiligenkranz umgebenen Himmelskönigin nachdrücklich zu erleben ist, da Scheffler sich hier, was die Figuren und ihre Anordnung angeht, eng an das zentrale Langhausfresko der Dillinger Studienkirche anlehnt.

Paula urteilt im Hinblick auf diese beiden verwandten Fresken, dass sich Scheffler im Dillinger Fresko „begünstigt durch den Verzicht auf stuckiertes, die Malfläche genau definierendes Rahmenwerk, ungehindert entfalten und die mächtigen Figuren einzeln oder in Gruppen locker und leicht auf den Wolken verteilen konnte“; und er bemängelt, dass im dichten Gedränge der von einem Stuckrahmen eingefriedeten Regensburger Heiligen „die Illusion des Schwebens, die das Dillinger Fresko auszeichnet, nahezu vollständig aufgezehrt ist“.¹³

Man wird Paula grundsätzlich sicher zustimmen, auch wenn es etwas gewagt erscheint, den Reigen monumentaler Heiliger in Dillingen als „locker und leicht“ zu bezeichnen. (Eher würde man diese Adjektive im Zusammenhang mit der Marienkönung im Chor der Studienkirche gebrauchen.) Wenn Paula dann aber seine Beobachtungen zu den Regensburger Fresken dahingehend zusammenfasst, „dass Scheffler den Anschluss an die Entwicklung der süddeutschen, vor allem der Augsburger Freskomalerei verpasst hatte“ und

¹² Bruno Bushart: „Das malerische Werk des Augsburger ‚Kunst- und Historienmalers‘ Johann Wolfgang Baumgartner und seine Fresken in Bergen“, in: Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner, Weißenhorn 1981 (Kunst in Bayern und Schwaben; 3), S. 61-78, hier: S. 68.

¹³ Georg Paula: „Die Ausstattung mit Fresken“, in: Werner Schiedermaier (Hrsg.): Die Alte Kapelle in Regensburg, Regensburg 2002, S. 158-171, hier: S. 170.

dass diese Fresken aufgrund von Schefflers „leider sehr beschränkte[r] Fortschrittlichkeit“ nicht „zukunftsweisend“ seien,¹⁴ so wird Schefflers stilistische Entwicklung in seinen letzten Schaffensjahren damit doch allzu negativ konnotiert und der künstlerische Rang einer Ausmalung allzu sehr an das Kriterium der Fortschrittlichkeit gekoppelt.

Auch Schefflers letzter großer Zyklus in der Jesuitenkirche in Landsberg a. Lech (1753/54) wahrt deutliche Distanz zum Rokoko und verzichtet auf die in Dillingen zu beobachtenden reizvollen Spiele mit Rahmen und Illusion. Doch beeindruckt in diesem „letzten heftigen Ausbruch des ganz unrokokohaft schwerblütigen Temperaments“¹⁵ insbesondere der wilde Strudel der Schlacht an der Milvischen Brücke so sehr, dass Fragen nach Modernität oder Fortschrittlichkeit demgegenüber in den Hintergrund treten.

Abbildungsnachweis:

Abb. 17: Bushart (wie Anm. 12), Abb. 127

alle anderen Abb.: Verfasser

Dieser Text wurde 2012 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.

¹⁴ Paula (wie Anm. 13), S. 171.

¹⁵ Braun (wie Anm. 1), S. 63.